

INTERPRETAR UN INSTRUMENTO MUSICAL O ACCIONAR UN INSTRUMENTO MUSICAL: UNA CRÍTICA Y DISCUSIÓN

PLAYING A MUSICAL INSTRUMENT OR USING A MUSICAL INSTRUMENT: A CRITICISM AND DISCUSSION

Walter Frank

Walter.frank@usal.edu.ar

RESUMEN

El presente artículo propone discutir la ejecución tradicional y no tradicional de instrumentos musicales, su implicancia sonora en el plano interpretativo y escénico, relacionando su uso comparativamente con el de la voz hablada y/o cantada. A través de diferentes fuentes teóricas y ejemplos de composiciones, la presente discusión postula como interrogante si el uso tradicional y no tradicional de un instrumento musical debe separarse y/o clasificarse de manera distinta respecto de su uso o participación en una obra determinada. Mediante el análisis de esta problemática, se arriba a la conclusión tentativa de que existe una connotación representativa y teatral del instrumento ejecutado no tradicionalmente, y el accionar no tradicional de un instrumento lo transforma en uno distinto, en tanto su identidad sonora se ve transformada a través de su ejecución no tradicional.

Palabras clave: Instrumentos musicales – Representación – Escena – Interpretación – Teatro – Música

ABSTRACT

This article proposes discussing the traditional and non-traditional playing of musical instruments, the sonorous implications in regard to scenic and interpretative matters, considering their relations with the use of spoken and sung voice. Across different theoretical sources and examples of compositions, the present discussion poses as question if the use of traditional and non-traditional musical instruments must be differentiated and/or be categorized in a different way regarding their use in a particular piece or work. Through an analytical approach of this problematical issue, the present article attempts to conclude that there is a theatrical and representative connotation of the instrument played non – traditionally, and that this use of the instrument transforms

its nature into a different one, as the sonorous identity changes through the different use of the instrument.

Keywords: Musical instruments – Representation – Scene – Interpretation – Theatre – Music

INTRODUCCIÓN

La voz, en tanto instrumento sonoro y/o emisor de sonidos, puede accionarse y usarse de distintas maneras. No es lo mismo el uso que le doy al leer un libro, al comunicarme con otras personas, al cantar y/o usarlo para emitir sonidos con objeto de hacer música o conformar una idea musical, o usarlo para disertar en una conferencia. Sin embargo, lo que podría acordarse respecto de lo que sucede en todos estos casos es que cuando uso mi voz, estoy realizando una acción. Incluso cuando utilizo mi voz internamente (como es el caso de leer sin proferir sonidos), estoy realizando una acción, ya que la palabra invocada resuena como idea, y esta genera un estado de ánimo un concepto, o una representación o imagen no sonora. La ejecución no tradicional de un instrumento musical conlleva una discusión que bien puede estar asociada al uso de la voz, cuando ésta también es usada y/o accionada de manera no convencional. Surgen entonces de esta problemática las siguientes preguntas: ¿Puede la voz conformar y/o suscitar acciones? ¿Puede trasladarse esta discusión al plano de los instrumentos musicales? ¿Cuál sería la connotación representativa y sonora de un instrumento musical abordado de manera no tradicional?

ACCIONES E INTERPRETACIONES

Respecto de la complejidad de la voz humana, la teórica teatral Silvia Davini se pregunta: “¿Qué es la voz? ¿Dónde se da cuando hablo? ¿Y cuándo canto? Estas cuestiones, simples en apariencia, adquieren una complejidad sorprendente en el mismo momento en que intentamos responderlas” (2007, p.55) Continúa su reflexión diciendo que “parece que sabemos exactamente lo que queremos decir con la palabra ‘voz’, hasta el momento que intentamos definirla” (2007, p.56) y citando al musicólogo y profesor de acústica aplicada a la música, Johan Sundberg, plantea que “Según [Sundberg] un actor usa el órgano vocal para producir sonido vocal y habla; un cantante lo utiliza como un instrumento musical” (2007.p.58)

Entonces si las palabras y/o enunciados pueden ser instrumentos para generar acciones, y si puedo cambiar estados de cosas al darle uso a la voz de esta manera, entonces puedo generar acciones que estén relacionadas con la palabra y su significado, sin darle importancia al sonido particular de la palabra proferida.

Erika Fischer – Lichte, profesora de ciencias teatrales, nos dice a través del filósofo británico John L. Austin en *Estética de lo performativo* (2011) que

“los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, y que por lo tanto hay también, además de enunciados constatativos, enunciados performativos[...] Cuando alguien al arrojar una botella contra el casco de un barco dice ‘bautizo este barco con el nombre de Queen Elisabeth’, o cuando en una boda el funcionario del registro civil, tras preguntar a ambos cónyuges, pronuncia la frase ‘los declaro marido y mujer’, no está describiendo un estado de cosas previo [...] Lo que ocurre con ellos es más bien que se crea un estado de cosas nuevo: el barco lleva desde ese momento el nombre de Queen Elisabeth, y la señora X y el señor Y son desde ese momento un matrimonio [...] los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan...” (p.48).

La palabra tiene su significado, pero también su sonido particular. De esta manera, y relacionando el uso de la voz con el uso de instrumentos musicales, cuando utilizo un instrumento de manera tradicional, estoy profiriendo un sonido original del instrumento que sería el equivalente a la “palabra” en el uso de la voz. Esta constatación se basa en el uso tradicional que le damos a la voz, ya sea hablada o cantada, ya que en ambos casos la emisión de sonido está ligada a la palabra, y esta es un sonido pre-determinado o pre-establecido en el uso de la voz. En este sentido, Davini cita a Sundberg y nos aporta que: “[Sundberg] define el habla como un código acústico para la comunicación interhumana. En el canto, agrega, existen ambos: sonidos del habla más o menos modificados en timbres y alturas” (2007, p. 57)

Cuando uso un instrumento musical de manera no tradicional o convencional, en comparación con la emisión de voz cantada o hablada, estoy realizando lo que sería equivalente a “sonidos no determinados” o “sonidos no preestablecidos”, y no “palabras”, ya que el accionar es ajeno para el que el instrumento fue diseñado. Podríamos afirmar que el instrumento genera “palabras” cuando es usado según su diseño original, y genera “sonido no determinado” cuando lo usamos de manera no tradicional. Debemos aclarar que el término “palabra” está usado bajo el concepto de un

sonido preestablecido de uso convencional de la voz como cita Davini con referencia a Sundberg, ya sea cantada o hablada.

El instrumento musical ya tiene una identidad; podemos reconocer entonces un instrumento a través del uso que se le ha dado y su fisionomía, y también a través de los años o siglos en el que se ha utilizado, y no menos importante, para lo que se ha construido. Pero si acciono un instrumento de manera distinta u opuesta respecto de su uso tradicional, no estoy afirmando su uso tradicional, más bien estoy usándolo para darle otro significado. El instrumento sigue siendo el mismo, pero cuando lo acciono de manera distinta se transforma en una entidad con significado nuevo. ¿Es esto así?

Parece atractivo y lícito considerar esta discusión sobre el uso de instrumentos musicales asociándola con cuestiones performativas y/o de acontecimiento sonoro, con la implicancia de lo que denominamos *performance* y con el uso no tradicional de instrumentos a eventos de esta categoría y/o carácter conceptual. Diana Taylor, profesora de estudios de representación, nos apunta lo siguiente respecto del uso artístico de la palabra *performance*: “Se elige *ejecución* por su asociación semántica con *hacer* y con *actualización o puesta en acto*¹, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular.” (2011, p.8) En este sentido, ejecutar un instrumento de manera no tradicional tendrá una relación de conexión importante con lo que es y significa el acontecer sonoro y/o musical, dado el vínculo que existe entre la ejecución tradicional de un instrumento y la representación que se genera cuando lo acciono de manera no convencional.

Aunque el interrogante sobre ejecución instrumental presente dicotomías, podríamos constatar sin embargo que la acción sonora o ejecución no formal de un instrumento siempre tendrá una connotación teatral. Esto pasa porque se utiliza el instrumento de una forma para lo cual no fue concebido. Aun cuando genere sonido, la acción será siempre distintiva, ya que se utiliza el instrumento de una forma no convencional. El instrumento pasa a ser un objeto. La “representación” del instrumento usado de una manera distinta, conlleva una acción representativa además de una acción sonora. Entonces, insisto, ¿el instrumento en cuestión pasa a ser otro instrumento?

¹ El resaltado es del autor del artículo

Podemos citar y circunscribir esta discusión del uso de instrumentos al piano, ya que se ha usado a través del tiempo, y en especial en los siglos XX y XXI, de maneras múltiples e inusitadas. A este respecto, el musicólogo y compositor Michael Nyman constata que

“Si te mueves al exterior del piano, encuentras una serie de superficies de madera y de metal que se pueden ‘tocar’ [...] Cuando te has dado cuenta de que el piano tiene un exterior, se hacen posibles una serie de extensiones del concepto ‘piano’. El instrumento se puede ver como un objeto marrón, grande, básicamente de madera, con patas y ruedas, de una forma determinada, con unas entrañas mecánicas curiosas y que sirve de instrumento musical. El mecanismo interior se puede no tener en cuenta en absoluto (entonces ¿deja de ser un piano? Cualquier objeto complejo tiene varios usos, la mayoría de ellos parciales), de forma que el piano se puede tratar como un objeto que tiene superficies para golpear o pintar, para tirarles cosas, para dejar cosas encima, esconder cosas adentro, o puedes moverlo o darle de comer heno.” (2006, p.45)

Esta afirmación de Nyman puede leerse como una afirmación de la exploración sonora del instrumento más allá de la utilidad o accionar para el que fue construido. En este sentido, si tomamos únicamente el sonido producido por el uso no tradicional de instrumentos, y si nos olvidamos de discutir el accionar o interpretación del instrumento, poco importa el origen del sonido en tanto y en cuanto ese aspecto sonoro tenga una utilidad dentro del marco de una obra musical en cuestión. El sonido es producido y usado a merced de la composición y/o acontecimiento sonoro. Esto puede ser discutible, dado que en un registro sonoro digital uno no está al tanto de la producción del sonido: cómo fue hecho, de qué instrumento emana, etc.

Pero si asistimos a un concierto o evento musical en vivo, y si nos confrontamos al suceder musical de una obra participando como público, es ineludible no tomar en cuenta el uso no tradicional de el o los instrumentos participantes. Fischer-Lichte con respecto a la representación que “La realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico – su *esteticidad*² – por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta.” (2011, p.72)

Un ejemplo pertinente a este concepto es la obra *Watermusic*, del compositor norteamericano John Cage (1912-1992). Nyman apunta que

“*Water Music*, que ‘va de la música hacia el teatro’ es una partitura del tamaño de un cartel, lo suficientemente grande como para que la vea el público, ‘ya que ahora nos interesa ver’, y contiene instrucciones para que el pianista produzca sonidos que, de algún modo, tengan que ver con el agua (pasar agua de una taza

² El resaltado es del autor de artículo

a otra, utilizar un silbato que sólo suena cuando está lleno de agua, etc.)” (2006, p.110)

Por otro lado, citando al compositor John Cage, Nyman agrega lo siguiente:

“Ya no es necesario considerar el ver y el oír por separado, ni hay que combinarlos en un ‘teatro musical’ como forma de arte separada de la música instrumental [...] El teatro nos rodea, dice Cage, y siempre ha estado relacionado con la música; sólo tienes que dejar que tu atención se ‘distriga’ de los sonidos. Cage prefiere ver a un intérprete de trompa vaciando la saliva de instrumento que oír los sonidos que produce la orquesta...” (2006:46)

Probablemente el ejemplo más claro, y el que puede percibirse casi de manera instantánea, sea el de la voz humana. En su ejecución, podemos percibir si el sonido fue una palabra, fue un grito, un sonido gutural o cualquier otra producción sonora; la representación de lo que ha emanado de la voz será determinado por la interpretación del que escucha, pero siempre habrá distinción de acuerdo a qué hemos escuchado, esto es, si la voz ha sido usada de manera convencional o ha sido accionada de manera distinta.

Con respecto a esto, y relacionando el uso de la voz en el marco escénico de una obra, en este caso, teatral, las investigadoras Trastoy y Zayas de Lima subrayan que

“El teatro experimental [citando a principales exponentes] redimensiona la relación entre voz y palabra [...] ya que no importa cómo la voz representa un texto sino las condiciones y modalidades de su emisión, su relación con la palabra articulada y su función, su especificidad, las condiciones de la enunciación y de su escucha” (2014, p.191)

Volviendo a la discusión respecto del uso del piano, Michael Nyman nos dice a propósito de otra obra del compositor John Cage, *4’33*, obra en la cual el intérprete solo acciona el instrumento para dividir el tiempo de ejecución y solo se tiene en cuenta el silencio y los sonidos circundantes de la sala de concierto, que

“... el uso de un instrumento musical no tiene por qué limitarse por las fronteras que ha establecido la tradición. La música experimental explota un instrumento no sólo como medio de producir sonidos de la manera aceptada, sino como configuración total; la diferencia entre ‘tocar el piano’ y ‘el piano como fuente de sonido’” (2006:44)

Así como John Cage ha producido obras en las cuales instrumentos tradicionales son usados de manera no convencional, en su vasta producción también ha recorrido el camino inverso: en la obra músico teatral *Water Walk* se utilizan artefactos, utensilios y

elementos domésticos como instrumentos musicales. Paradójicamente, cualquier objeto que pueda producir sonido o sea capaz de resonancia, adquiere una identidad instrumental sonora. Esto demuestra que tanto instrumentos musicales tradicionales como artefactos de distinta índole, resultan idóneos de ser incorporados como instrumentos con capacidad de formar parte de obra(s) musicales y/o músico teatrales, en tanto su emisión sonora esté al servicio de la obra en cuestión.

El teórico de artes escénicas Patrice Pavis en su *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo* (2016), en su definición sobre el término “musicalización” —respecto de la relación entre música y teatro— nos aclara: “Se trata el teatro (la escena) como si fuera música; se trata la música (el sonido) como si se la pudiera hacer visible sobre el escenario, como si se la pudiera poner y disponer sobre la escena” (2016, pp. 214-215).

CONCLUSIÓN

De acuerdo con lo que hemos presentado en este escrito, el uso o accionar no tradicional de un instrumento musical tendrá una connotación representativa distinta de la que se realizaría si el instrumento en cuestión fuera interpretado de manera tradicional. Y en este sentido, el instrumento ejecutado pasa entonces a adquirir una nueva dimensión, una nueva identidad, en tanto es accionado o usado de maneras no convencionales, exponiendo su construcción física y sonora al servicio de otra emisión o acción sonora.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Davini, S. A. (2007). *Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. Trad. de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Adaba Editores.
- Nyman, M. (2006). *Música Experimental: De John Cage en Adelante*. Trad. de Isabel Olid Báez y Oriol Ponsatí-Murlá. España: Documenta Universitaria.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Trad. de Magaly Muguercia. México: Paso de Gato.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la Representación. Una Introducción*. Trad. de Rafael Segovia Albán. México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. & Fuentes, M.A. (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. Trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino y Silvia Peláez. México: Fondo de Cultura Económica.

Trastoy, B. & Zayas de Lima, P. (2014). *Lenguajes Escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros